

EL CAMINO DE LA CRUZ  
1935

## Un comentario de Gilbert Keith Chesterton\*

---

**E**n esta serie de dibujos, uno de los genios modernos más viriles, famoso en todos los aspectos por la intensidad de su pincel y su colorido no sólo rico sino intenso, ha acometido de forma muy personal una serie de temas que muchos podrían asociar con un cierto tipo de la prístina severidad propia de los Primitivos; es decir, con una impresionante austeridad y renuncia y con los secretos de un dolor más que humano. Es necesario apuntar, en primer lugar, que cualquier comentario que se pueda hacer sobre este asunto puede constituir tema de controversia; ya que ahora existe una controversia general sobre si se debiera hacer o no comentario alguno al respecto. Para algunos, cualquier sugerencia de significado espiritual que se haga en un cuadro se relaciona de alguna manera con la idea de tratarla como una simple anécdota; o, lo que todavía es peor, como una simple alegoría. La controversia se convierte a veces en una comedia; los pintores afirman apasionadamente que sus cuadros carecen de toda significación; y otros, que no son pintores, tratan de explicar lo que realmente significan. Pero la dificultad sur-

---

\* El trabajo del pintor William Frank Brangwyn (1867-1956), que había realizado una serie de ilustraciones sobre las estaciones del Vía Crucis, le sirve a Chesterton como punto de partida para sus reflexiones.

ge en realidad de que hay muy escasa controversia en el mundo moderno. Un debate raras veces empieza por el principio y continúa hasta su lógico final; consiste, por lo general, en muletillas y frases fragmentarias por ambas partes, y se alarga hasta el infinito porque, en realidad, nunca ha empezado. No resulta muy difícil establecer brevemente una verdad o, cuando menos, una visión filosófica válida. Ciertamente, una crítica de arte, que es en definitiva pura crítica literaria, no es crítica de arte. Si una persona no sabe que para el artista la línea, el equilibrio, el ritmo, las proporciones ópticas son el cuadro, no sabrá de qué está hablando, o bien estará hablando de cualquier otra cosa. Tal vez sea un crítico, pero no será un crítico de arte si no entiende que el giro de una línea, una interrupción o un determinado espacio que aparentemente quedó vacío y sin contenido visible puede representar, con mucho, lo más importante del cuadro. En un sentido muy especial eso puede constituir su belleza. Pero si nos preguntamos en dónde radica esa belleza, o por qué eso es bello, pronto descubriremos que no hemos logrado escapar (como ingenuamente esperábamos) del pensamiento o del mundo de las ideas. Que nuestro placer sea instintivo o accidental, o incluso que una visión pueda resultar agradable al ojo como un cierto sabor puede gustar al paladar, nada tiene que ver con la intensidad y la infinitud implícita del propio sentimiento. Podemos desconfiar de la prosa y refugiarnos en el verso, como hizo el poeta cuando escribió: ¿Cuáles son los nombres de la Belleza?

¿Quién alabará la promesa de Dios que satisfaga el ojo de Sus criaturas?

¿O cuáles serán esas geniales frases que establecerán en los cielos el nombre de la Belleza?

Pero la mayoría de nosotros tenemos una convicción interna e instantánea de que ese nombre está en los cielos; que es

una realidad, aunque no se vea expresada mediante la razón o el discurso; que es una verdad trascendental y revelada. Es posible que frecuentemente se debata hasta qué punto sabe exactamente todo artista, incluyendo a algunos de los más grandes artistas de la historia, lo que quiere expresar con su obra, en el sentido de lo que desea trasladar en palabras. También es algo que puede ser debatido, y a veces de forma violenta, por el propio artista, si la crítica hecha a su obra se ha aproximado a su obra al manifestarse verbalmente. Pero incluso en esos casos siempre resulta posible que la crítica haya visto otra cara de ese mismo dibujo cósmico; si admitimos por una vez que la belleza es algo real al formar parte de ese mismo dibujo cósmico. Todo cuanto aquí escribo está sujeto a la posibilidad, o a la probabilidad, de que haya pasado por alto, o expresado incorrectamente, la parte fundamental del propósito que me anima. Pero no lo he hecho porque sea tan torpe que no me dé cuenta de que un cuadro es siempre un cuadro; o que suponga que la literatura, dejando aparte al periodismo, pueda expresar lo que expresa el arte. Los artistas más originales son aquellos que parten de una tradición; y en el caso de Brangwyn parte en gran medida de la tradición de los pintores flamencos; su obra está llena de esa peculiar plenitud, de ese algo que podría llamarse exuberancia cristiana, que impregna totalmente las ciudades libres de la Holanda católica. Es un completo error suponer que la exuberancia de un Rubens no sea una exuberancia cristiana. Es posible que tenga algo del paganismo del Renacimiento, pero eso no demuestra que se trate del paganismo del mundo pagano. El cristiano que piensa que es simplemente paganismo, lo hace porque él mismo no es más que un medio cristiano que se llama puritano. Pero existe una diferencia entre esa vistosidad flamenca tal como aparece en la obra de Rubens y la de Brangwyn. Los artistas más modernos son también los más medievales. Él es, como mínimo, un artista más místico, y menos racionalista y objeti-



vo que los hombres más ortodoxos del Renacimiento. La diferencia se aprecia más claramente en el color empleado por el artista en su obra; porque en la Edad Media se veía la luz como brillando a través de los objetos, como por ejemplo a través de los cristales de color de las ventanas; mientras que el Renacimiento veía la luz que brillaba en los objetos, como en la plata, en el oro y, algunas veces, en el latón. Cualquiera puede darse cuenta de que los tonos y matices que se aprecian en las obras de los pintores modernos son más transparentes, y su luz recuerda más a una puesta de sol que a la fuerte luz de un sol de mediodía del siglo XVI. En estos dibujos en blanco y negro no se aprecia esta particularidad, pero existe otro elemento que ilustra la misma verdad. Algunas veces tenemos la impresión de que en el Renacimiento flamenco las diosas de los cuadros son demasiado atractivas para ser bellas. Rubens no solía pintar muchos tipos feos, pero pintaba mucha gente bien parecida que era demasiado guapa para ser buena, incluso en el sentido más físico de la bondad. Cuando surgían estas exageraciones en los dos campos había algo en el Renacimiento que rebajaba la perfección corporal. Bajo la luminosidad del siglo XVI se podía apreciar algo que recordaba una especie de baño de sol. Hay algo verdaderamente medieval en la tradición de expresar la vitalidad, incluso la exuberancia, mediante una amplia galería de personajes feos, incluso en la misma fealdad de una muchedumbre. Ahora bien, estos cuadros están llenos de esa clase de vitalidad y variedad de los flamencos. Cada rostro es diferente; y cada uno de ellos muestra un vigor, una energía tal vez fea pero que resulta mucho más atractiva que una vulgar belleza.

Es importante insistir en este fondo de muchedumbres tumultuosas y abigarradas que se ven en todos los cuadros, y muy especialmente en esa diferenciación que hay en el rostro y el gesto de cada personaje, porque esa distinción resulta un elemento decisivo en la interpretación de la pintura. He dicho

que estos cuadros son exuberantes, pero con ello quiero expresar todo lo contrario de un trabajo descuidado. Sería posible escribir una página entera sobre cada uno de los rostros que aparecen en esas multitudes. El rostro que aparece vigilante desde una esquina resulta la perfecta expresión de la sorpresa; para algún observador incluso resultaría a menudo desconcertante; porque aunque estas caras multitudinarias parezcan frecuentemente extravagantes en su tipo siempre son sutiles en su intención. La muchedumbre no lo es en el sentido de que constituya una multitud de hombres abigarrados, incluso bestializados. Hay en la expresión de cada pasión humana, o en la carencia de esa pasión, algo que nos habla de un gran error o incluso de un crimen; como si se quisiera enfatizar con ello la profunda idea de que todo hombre mantiene su propia lucha con Dios. Tomemos, como ejemplo, uno o dos casos que podemos apreciar en los cuadros: observemos el contraste existente entre los dos rostros más sobresalientes que aparecen en la primera secuencia de la caída de Cristo bajo la cruz. El del viejo fariseo que, dominado por una malvada emoción, farfulla burlas llenas de odio al recién caído; y al otro lado de la escena, el rostro alargado, serio, paciente, inexpresivo del soldado que se inclina para levantar la cruz; frío, insensible, sin que en su rostro se muestre el menor signo de crueldad; haciendo simplemente su trabajo; con la expresión que podría tener cualquier cansado trabajador que se inclinase sobre el tajo. O nótese la deliciosa actitud reverencial de los dos niños que aparecen en la Octava estación, que se comportan inexplicablemente como si se encontraran rezando en una iglesia. Toda esta variopinta multitud realza de forma especial la figura central. Y es probablemente toda esa emotividad la que la dota de mayor fuerza y diferencia.

Son muchos los que sin duda han querido expresar alguna faceta especial del múltiple misterio de la divina humanidad, simbolizando una nueva versión de la presencia corporal de



Nuestro Señor. Tal vez la mayoría haya aceptado inmediatamente, o al menos comprendido, la forma particular en que Brangwyn ha querido plasmar esa idea. Andrea Mantegna pintó el rostro muy delicado de un Cristo ensombrecido y sin barba, un tanto parecido al que, según la tradición, tuvo Juan el Bautista en su juventud. Yo he querido pensar algunas veces que tal experimento hubiera podido generar una tradición alternativa haciendo hincapié en el aspecto del Salvador de la humanidad. Brangwyn ha concebido un tipo que puede resultar un tanto curioso; las facciones del rostro conforman lo que se podría entender por el tipo aquilino. Algunos pueden aducir que eso es bastante realista por adecuarse al tipo semítico; pero aunque la idea tal vez fuera acertada no puedo aceptarla, dado que no observo el mismo tratamiento racial en el resto de las figuras humanas, especialmente en las que forman las multitudes de Jerusalén. Estos rostros muestran, como ya he dicho, una gran variedad de formas: si bien el efecto, por lo general, adopta los trazos de lo que podría ser una muchedumbre medieval flamenca. Los rostros que aparecen en los cuadros son muy variados; son tipos que podríamos encontrarnos en cualquier parte, en el metro o en el tren. Quizás sea una idea peligrosa, y en algunos casos constituya una simplificación casi criminal, afirmar que fueron los judíos los que mataron a Cristo. Pero seguramente no constituiría una simplificación sino sencillamente una falsedad sugerir que el único judío que tuvo que ver en el suceso fue el judío al que se dio muerte. Ni mucho menos, es el rostro lo que estrictamente se entiende por un rostro judío; al menos lo que entienden aquellos que tienen alguna experiencia o conocimiento de lo que son los rostros judíos. La nariz, por ejemplo, casi se puede calificar de ganchuda, lo cual no es muy judío; en muchos casos recuerda más bien la nariz en caballete de un emperador romano. Tal vez me equivoque pero creo que podría considerarse como un rostro aquilino; y esta configuración es la que,

a mi juicio, preside todo el dibujo. En primer lugar eso establece una diferencia dándole al rostro una notable distinción, que contrasta con todos los demás rostros, que presentan esas facciones bulbosas características del tipo flamenco, todo lo contrario de las que corresponden al tipo aquilino. Ciertamente todas estas comparaciones resultan prosaicas y casi profanas, pero en conjunto se puede decir que todo ello resalta el aislamiento de Cristo, que se ve aquí subrayado por ese aislamiento que vive el artista o el idealista: ese espíritu sensible y agudo que pasa a través de la rudeza y despreocupación de la gente. Un espíritu tan agudo como sensible, y que es aquí el que quizás apreciamos si no en la intención al menos en la impresión o en el efecto. Tenemos la sensación de que algo se nos clava como una flecha, que corta la muchedumbre como una navaja; incluso estando desarmado y vencido es como si llevara una espada en ese mundo.

Hay una escena en especial en la que esa impresión se me hace tan extraordinariamente vívida que me atrevo a hacer una descripción más completa de ella; y tanto más desde que sé que en este caso el tema no resulta evidente y hasta puede ser repelente.

Si la descripción de la Pasión de Jesucristo no es el relato de algo real, tuvo que existir en los territorios gobernados por el emperador Tiberio un magnífico novelista que fuera, entre otras cosas, un hombre dotado de un estilo realista sumamente moderno. Creo que eso es algo improbable. Porque pienso que si hubiera habido un novelista así, tan singularmente realista, hubiera preferido escribir otro tipo de obra, animado por un legítimo espíritu crematístico, en lugar de escribir algo falso que sólo ofrecería perspectivas dramáticas. Oímos hablar en nuestros días con mucha frecuencia de un realismo al que aparentemente se elogia calificándolo de implacable. En mi caso no puedo decir que en temas de gusto personal me sienta mucho más atraído por la crueldad, como virtud de los nove-



listas alemanes, que por los millonarios americanos. Pero si en algún caso el realismo pudiera llamarse cruel o implacable, y la crueldad se pudiera considerar correcta, se la podría encontrar precisamente en el relato de las injurias e injusticias cometidas a lo largo de las estaciones del Vía Crucis. Se pide a los cristianos que piensen en ello; pero debo confesar que no dispongo del valor suficiente para escribir sobre eso. Es demasiado real, o realista, para alguien que está en contacto con un realismo moderno que se muestra más suave. Algo que resulta tan dramático en cada uno de sus detalles como ese relato hubiera constituido un fuerte varapalo para todos los modernistas, si se le hubiera querido calificar de moderno. Detalles como las repetidas caídas bajo el peso de la Cruz poseen el suficiente horror de una humillación inhumana como para que un novelista moderno pudiera escribir sobre los campos de concentración para demostrar la inexistencia de Dios, en lugar de escribir para demostrar que un Dios así amaba al mundo. Mediante esta tragedia de torturas, a lo largo de esta «Procesión de una muerte prolongada», para utilizar la expresión de uno de nuestros más queridos poetas modernos, Brangwyn se ha introducido de lleno en la vieja y dramática tradición del agotamiento y la derrota. Llega casi a exagerar, si es posible una exageración, la paradoja de la impotencia de la omnipotencia y del desamparo de la esperanza universal. Cristo se nos muestra una y otra vez como un árbol abatido, como una columna desplomada, anónimo en ese Su rostro que ya se vuelve hacia la nada y la noche. Y, sin embargo, a mí me parece que todo ello construye un cuadro en el que Cristo alza su cabeza, mira por encima de su hombro, y en sus ojos se aprecia el brillo del desafío y, casi, de la ira. Y que una de esas miradas está dirigida a las mujeres de Jerusalén que lloran por él.

Dudo que a alguien pueda gustarle esto, ni siquiera estoy seguro de que pueda gustarme a mí. Pero de lo que sí estoy

seguro es de que se trata de la escena más intensa y poderosa de toda una serie de escenas de por sí intensas. Y que existen otras mil cosas en ese encuentro de las miradas, tanto de la mía como la de cualquier otro. Desde el momento en que ésta constituye la revelación más aguda del perfil de ese rostro, enfrentado al de los múltiples rostros de la multitud, es posible que le parezca a muchos que se trata tan sólo de una muestra de ese afilado perfil semítico del que ya he hablado. Me es fácil imaginar que alguien diga que se parece al de Shylock<sup>1</sup> lanzando de soslayo su maldición a los que le rodean, en el momento en que abandona la corte. Bueno, es posible que exista una oscura e inversa verdad incluso en esto; existe ese doble y contrastado aspecto, de luz y sombras, en el sensible espíritu de Israel. Pero en el ejemplo más elevado siempre está incluida también su máxima paradoja: que Él haya rezado por sus enemigos y protestado contra sus amigos. Por supuesto que Jesús nada tiene que ver con Shylock; sin embargo, existe cierto paralelismo simbólico entre Jesús y Job. Que se sepa, Job no perdió los estribos para maldecir a quienes asolaron sus campos y robaron sus rebaños; todas esas desgracias las pudo soportar gracias a su ánimo esforzado; lo único que no soportó fueron los lamentos de quienes trataban de confortarle. Pero en el otro ejemplo —el ejemplo más elevado— hay un enigma que ha de resolverse mediante un principio más profundo, y que depende del misterio fundamental de la unión entre lo divino y lo humano constituyendo la totalidad de este inmenso tema. El tema de la tragedia griega es la división entre Dios y el hombre. El tema de la tragedia de los Evangelios es, por el contrario, la unión de Dios y el hombre. Y sus efectos inmediatos son más trágicos.

La imagen de las mujeres llorosas impresionará al espectador; o, al menos en cierta medida, al espectador superficial. Y

<sup>1</sup> Personaje de la obra de Shakespeare, *El mercader de Venecia*.



es precisamente aquí, pienso yo, en donde el valor de esa variedad de retratos, en los que el lápiz del artista refleja la multiplicidad de los rostros de la muchedumbre, en donde se encuentran los efectos más delicados y originales. Aquí se encuentra ese curioso grupo de plañideras, esas madres y jóvenes llorosas de la ciudad santa. No quiero decir que muchas de ellas, incluso la mayoría, no fueran totalmente sinceras en su piedad hacia la víctima desgraciada que marcha hacia la muerte. Lo que quiero decir es que hay una serie de sombras y gradaciones, incluso en esa sinceridad; y que en ciertos casos tal sinceridad se halla mezclada con la curiosidad, y hasta se hunde en la vulgaridad. Una de las ancianas que aparecen al fondo se nos muestra verdaderamente desolada. Se trata tan solo de un rostro visto a medias en la penumbra, oculto por las figuras que se hallan en primer plano. Pero creo saber todo sobre esa mujer. Es casi igual a lo que le sucedía a aquella dueña de Margate a la que se le partía de dolor su corazón de oro. Vemos a una mujer más joven con un aire de curiosa emoción, tiene los ojos entornados y se aprecia el indicio de una lágrima en una de sus comisuras; pero no puedo dejar de pensar qué se estará preguntando sobre esta escena de la Crucifixión. Otra mujer, probablemente una madre sensible, carga con su hijito en brazos, cumpliendo con su tarea diaria en ese día tan especial; aunque yo diría que lo que se ha propuesto en ese momento es que su hijo pueda ver lo que está sucediendo. Detrás, y un poco aparte, puede verse, trazada a grandes rasgos, otra mujer que también parece una dama; pero no llego a descubrir si su expresión revela un sentimiento trágico o tan sólo digno. Y a medida que voy estudiando esta abigarrada multitud voy formándome una impresión colectiva, aunque no sé si es la impresión que quiero formarme de ellos o no. Toda esta gente está observando a un hombre que va a ser crucificado. La mayoría sienten realmente lástima por este pobre ser sin esperanza, pues todos ellos están convenci-

dos de que, en el fondo, eso es lo que es: un pobre ser sin la menor esperanza. Lo saben por las noticias que tienen, y saben que las autoridades no van a hacer nada en el asunto. Así que no sólo no pueden imaginarse que no haya para él la menor esperanza, y menos aún hacerse una idea de lo que está viviendo. Porque son personas decentes que no pueden negar que es un asunto triste el que ese hombre muera mientras ellos seguirán viviendo bien protegidos e, incluso, prósperamente. Y es justamente hacia ellos hacia los que la víctima vuelve su mirada con una repentina y lancinante ira.

Las palabras originales del Nuevo Testamento presentan una concepción tan abrumadora que ha de ser aligerada para una mejor comprensión. Pero debido a que su significado se entiende a veces de forma convencional, o no llega a entenderse en absoluto, y porque todos tenemos la impresión de que cada breve frase parece decir un montón de cosas al mismo tiempo, siempre surge la tentación de expresar, aunque sea en un sentido un tanto vago, una serie de implicaciones que tal vez no hayan sido apreciadas de forma inmediata. Por eso, a través de una simple frase surge toda una corriente de ideas y pensamientos que, en un principio, no se hubieran considerado: «... y éste es el último portento de las tinieblas; que os sintáis apiadados por mí; que esa parte de mí en la que nunca creísteis, el sueño de divinidad de un loco, os haga derramar lágrimas. Pero esa parte mía también es parte vuestra; esa cosa antigua y obtenible en la que creéis, esa tradición que era tanto mía como vuestra; la Sangre; la Familia; la Historia. ¡He ahí las cosas por las que podéis llorar! Porque nací hombre, fui un patriota de mi país y de mi gente; y si queréis apiadaros de mí por algo, apiadaos por eso; por las Tablas de la Ley, por el templo de Salomón y por toda su gloria. Os imagináis que un sueño ha llegado a su final ¡si supierais que la realidad ha llegado a ese final! Si supierais que esa tragedia real os seguirá a lo largo y ancho del mundo, siglo tras siglo;



los errores que cometéis, los errores que sufriréis, la lucha infinita que causará esos errores. Y vosotros que permanecéis en la misma cresta de la ola de esta catástrofe horrorosa y lamentable, ni siquiera sabéis de qué os habéis de apiadar». No puedo exagerar mi sentimiento de la vívida inspiración del artista que lanzó esa última mirada sobre la escena con el fulgor de un rayo. «Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad por vosotras y por vuestros hijos».

Evidentemente carecería de sentido tratar estos efectos plásticos, en este caso particular, sin tener en cuenta el hecho de que el método del artista no quisiera dotar al conjunto su particular y pintoresco punto de vista. Pictóricamente, incluso poética y espiritualmente, nadie esperaría que Brangwyn pintase el grupo de las mujeres llorosas como clásicas plañideras, a la vieja usanza colorista de las dramáticas damas griegas o romanas de casos similares. Eso significaría interpretar desafortunadamente el tratamiento técnico del cuadro y el uso del color, limitado en este caso al blanco y al negro. Como ya he dicho, toda la escena está concebida siguiendo el modelo de los flamencos medievales. En ningún caso se concibió el telón de fondo como un mar de rostros caseros y toscos; y es posible que gran parte de la variedad individual que se aprecia, incluso aquí, se deba a causas incidentales o accidentales. Pero yo no creo que la intensa ironía de esta escena en particular pueda ser enteramente accidental. Hay otras escenas en las que críticos de diferentes gustos estéticos podrían acusar a este estilo gótico flamenco de acercarse demasiado al retrato de un conjunto de gárgolas. Se trata aquí de evitar todo lo sentimental, como sucede en la mayoría de los cuadros medievales. Por supuesto que habrá muchos a los que les gustaría, por ejemplo, que la Verónica pudiera parecerse un poco más a esa bella joven del arte convencional. Sucede algo parecido, aunque de forma más vibrante y profunda, en lo que se refiere a la imagen de la Madre Dolorosa. Porque si bien se ha

tratado de ensalzar a casi todos los tipos de mujeres que aparecen en la pintura, quizás algunos de nosotros nunca podamos evitar un estremecimiento de esperanza y temor cuando vemos que una figura tan vívida se añade al cortejo procesional. En este caso me atrevo a pensar que tal elección está vinculada a ciertos condicionamientos que actúan asimismo a la hora de elegir el modelo humano del Hijo divino.

Es posible que todos estos comentarios sean meras conjeturas en lugar de una crítica de arte; pero sigo creyendo que la figura de Cristo, tal como la entiende este artista, obedece a una idea concreta lograda tal vez después de un proceso de eliminación. Es posible que el artista haya seguido el camino de dos grandes tradiciones del arte cristiano. Por una parte, aquella que insiste en una pureza luminosa casi etérea; una tradición que no es solamente mística sino también monástica. Se ve asociada con los pintores más ortodoxos y teológicos, como Fray Angélico; aunque en este caso la teoría de la corporeidad, si se vuelve demasiado transparente y delicada, corre el peligro de caer en la herejía gnóstica de la incorporeidad de Cristo. Por otro lado, y al extremo opuesto, nos encontramos con la apariencia tan sólida de la figura, propia del Renacimiento. Pienso que de algún modo Brangwyn, aunque se hubiera sentido complacido con el Cristo de Rubens, hubiera tenido la impresión de que echaba en falta aquel sentido de distinción y soledad que deseaba expresar en Su rostro y en Su figura. En tal sentido tal vez temió caer en algo parecido a un tipo de Cristo demasiado flamenco, una especie de Hércules barbado de Amberes. Esto es lo que sintió William Blake cuando expresó de forma humorística, pero drástica, su antipatía hacia Rubens: «Creí que Cristo era carpintero / y no carretero de cerveza, mi querido señor»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> La cita es de William Blake en sus *Cuadernos*, 1808-1811.



Al margen de estas dos tipologías, el artista moderno ha inventado una tercera y ciertamente original, que parece sugerir algo punzante y agudo; algo así como el golpe de una espada o el vuelo de un águila. Lo mismo se puede decir de la concepción conjetural de Nuestra Señora; con la única salvedad de que aquí existe un mayor número de interpretaciones que las que se dan en el caso de Nuestro Señor. A la bendita Virgen se la ve como un ser muy etéreo o muy humano y emotivo. Y la idea que aquí se sugiere no es ninguno de esos tipos, sino que más bien puede interpretarse en el sentido de un personaje fuerte; como el de esa mujer que tiene algo de la campesina esforzada que no se arredra ante la travesía del desierto para llegar a Egipto; y algo también de la princesa que se yergue majestuosa para recitar el *Magnificat*. Pero en todo ello se aprecia la fuerza que yace bajo las características estrictas del candor y del espíritu flamencos que algunos considerarían un tanto áspero. Y esto no es más que otra manifestación de la unidad de este espíritu y tono, que mantienen una clara armonía, incluso en donde aquellos rígidos clasicistas o torpes sentimentalistas consideran que la armonía consiste en discordancias.

Resulta simbólico que la figura del drama, que si bien es sagrada es también totalmente humana, resulte todavía más controvertida que aquella otra que es a la vez sagrada y divina. Pero estos farragosos comentarios han de terminar, como se iniciaron, en una anotación no siempre bien aceptada: la anotación de una inevitable controversia. No he hecho hasta ahora otra cosa más que un bosquejo de crítica, o de respuesta a las críticas, refiriéndome al genio técnico del artista; o, dicho con otras palabras, al tratamiento del tema. Pero resulta imposible evitar el perdurable desafío de quienes ponen más objeciones al tema que al tratamiento. A la profunda tradición de la que hace aquí Brangwyn un añadido; un añadido esencialmente inmutable en lo que se refiere al desafío que somete a quienes lo contemplan; el mismo desafío que se repitió a lo

largo de la decadencia de Roma, de las Edades Oscuras, de la Edad Media, del Renacimiento y del mundo moderno, incluso con más fuerza que en el Renacimiento; un desafío que es el tema fundamental y el punto en torno al cual siempre giró el mundo. «¿Es que esto nada tiene que ver contigo; con todos los que lo veis? ¿Hubo alguna vez un sufrimiento como el mío?». En tiempos recientes ha habido todo un movimiento de protesta; de protesta contra todo el asunto porque se considera demasiado triste. Hay muchas personas que afirmarían con sinceridad, si bien de forma superficial, que resulta un tanto morboso pararse detenidamente ante las estaciones del Vía Crucis. Pero, como ya he dicho, esto no me parece muy coherente. Porque mientras estos jóvenes acusan a sus padres de dejarse llevar por el lado morboso de su fe, no reprochan en absoluto a sus contemporáneos que se muestren mucho más morbosos en lo que concierne a la duda. Han aceptado una literatura moderna que se muestra incluso más negativa, derrotista y sin esperanza; con la única condición de que les hable de ese derrotismo y de esa desesperación. Swinburne se quejaba con hermosos versos de esta morbosidad del martirio: «las horribles glorias de santos y dioses ahorcados y despedazados». Pero en versos inmediatos<sup>3</sup> mostró el giro que habían experimentado los gustos modernos. Unos gustos que permiten mostrar algo horroroso siempre que se esté seguro de que nada tiene de glorioso; y que permiten a cualquiera ocuparse de agonías, siempre que se esté convencido de que los dioses

<sup>3</sup> Un grupo de poetas, activo en la década de 1890, trató de renovar la poesía mediante una oposición violenta a la lamentable monotonía de la época y, especialmente, al esteticismo y al estilo exageradamente refinado de los «decadentes» (movimiento en el que algunos incluyen a Swinburne debido a la temática de su obra). Entre los representantes más significativos de este nuevo movimiento de oposición al decadentismo figuran Robert Louis Stevenson y Rudyard Kipling. Entre los miembros posteriores del grupo hay que mencionar a Chesterton y a Hilaire Belloc.



han muerto. Si hubiera una persona de estas últimas generaciones que se mostrara de un nuevo modo tan musical como Swinburne, habría que situarlo en la línea de la obra *Hassan*.<sup>4</sup> No obstante, dicha obra gira prácticamente en torno a un prolongado episodio de tortura, mucho más morboso que cualquiera de los que se puedan encontrar en el martirologio de los cristianos. Lo que, sin embargo, parece haber reconciliado a las mentes modernas con el tema es el hecho de que en la obra se describe el triunfo del tirano, y no el del héroe. Aun así resultaría un tanto hipócrita pretender que se trata tan sólo del tema del héroe. Quienes se burlan de los grandes pintores de la Pasión, o los malinterpretan, deberían tener un poco más en cuenta el hecho de si se trata solamente de la repetición de las torturas a las que se somete a un héroe concreto. Esa queja tendría algo de sentido si hubiera muchos cuadros en los que se representaran los tormentos a los que fue sometido Régulo<sup>5</sup>. Sería posible comprender ese malestar e inquietud si los artistas clásicos hubieran tratado con semejante detalle los efectos corporales que tuvo la cicuta en Sócrates. Por una amarga ironía, la respuesta que se podría dar a las quejas de los modernistas y de los humanitaristas es en sí misma una queja contra el modernismo y el humanitarismo más simplista. Si alguna persona de nuestra época dijera: «Insiste usted demasiado en los sufrimientos padecidos por Jesús de Nazaret», resultaría lógico responder: «Quizás pudiera ser demasiado para el sufrimiento de Jesús de Nazaret, pero no es demasiado para el sufrimiento de Jesucristo». Si su teoría fuera cierta, que Jesús no fuera tan sólo un ser humano sino casi un acci-

<sup>4</sup> *Hassan* es un drama en verso de James Elroy Flecker (1884-1915) publicado póstumamente en 1922.

<sup>5</sup> Marco Atilio Régulo, general romano durante la primer de las guerras púnicas (264-41 a. C.). Sufrió una aparatosa derrota a manos de los cartagineses en 256 a. C.

dente histórico, entonces tal vez hubiéramos hecho un lamento demasiado prolongado sobre semejante accidente. Pero si nuestra teoría es verdadera, es decir, que no se trató de un accidente sino de la agonía divina que exigía la restauración del mundo, entonces no es en modo alguno ilógico que tal lamento (y tal júbilo) dure hasta el final de los tiempos. El escéptico, que es también el sentimental, se enreda en este juego de argumentaciones. Se limita a decir que si la Pasión fue lo que él cree que fue, estamos muy equivocados al tratarla como pensamos que fue. Ciertamente, si Cristo no poseyera la esencia de la omnipotencia, no tendría sentido señalar la paradoja de su impotencia. Pero no estamos dispuestos a admitir nuestro error, sencillamente porque nuestra versión de la historia es la única que tiene sentido. Es totalmente cierto que ha habido una insistencia verdaderamente terrible sobre ese punto, cosa que nos parece muy comprensible. Se ha puesto mucha energía en ello; en resaltar el tema de la corona de espinas y en el martilleo de los clavos. Pero no nos vamos a unir a la opinión de ese crítico que se queja por tales detalles sin molestarse en ir al fondo de la cuestión. Este libro no es más que el último testimonio del hecho de que la misma repetición y realidad del tema depende del dogma que algunos considerarían muy dudoso, o de los detalles que para algunos serían sumamente morbosos. Pero para hechos tan fundamentales, tanto en el plano místico como en el material, semejantes imágenes de la Pasión se han ido borrando desde hace mucho tiempo bajo la capa del polvo o de la despreocupación proporcionada por una interpretación que ahora parece obsoleta. En todos los siglos, tanto en el presente como en los futuros, la Pasión es lo que fue entonces, en el instante en que tuvo lugar; algo que asombró a la gente; algo que sigue constituyendo una tragedia para la gente; un crimen de la gente, y también un consuelo para la gente; pero nunca un simple suceso que tuvo lugar en un tiempo determinado y ya muy lejano. Y su vitali-



dad procede precisamente de aquello que sus enemigos consideraron un escándalo; de su dogmatismo y de su horror. Sigue viva porque encierra la historia asombrosa del Creador que sufre y se afana con su Creación. Y porque el hecho más elevado que uno pueda imaginar está pasando en esos momentos por el punto más bajo de la curva del cosmos. Y sigue viva porque las ráfagas huracanadas procedentes de aquellas negras nubes de muerte se han transformado en un viento de vida eterna que recorre el mundo; un viento que despierta y que da vida a todas las cosas.



Primera estación: Jesús es condenado a muerte.



Segunda estación: Jesús es obligado a llevar la cruz.



Tercera estación: Jesús cae por primera vez bajo la cruz.





Cuarta estación: Jesús se encuentra con su afligida madre.



Quinta estación: Simón de Cyrene ayuda a llevar la cruz.



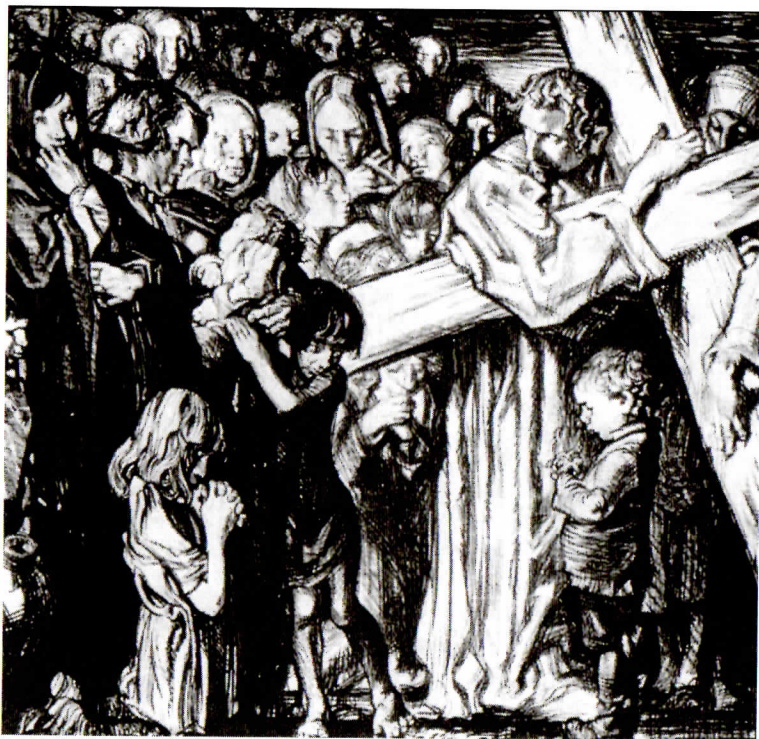


Sexta estación: Verónica enjuaga el rostro de Jesús.

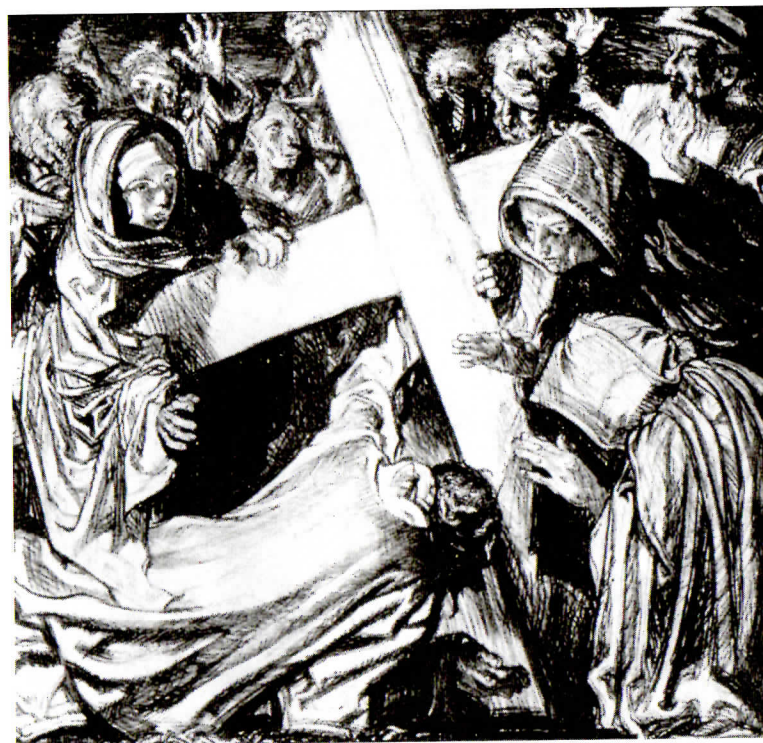


Séptima estación: Jesús cae por segunda vez.





Octava estación: Jesús se dirige a las mujeres de Jerusalén.



Novena estación: Jesús cae por tercera vez.





Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.



Undécima estación: Jesús es clavado a la cruz.





Duodécima estación: Jesús muere en la cruz.



Decimotercera estación: Jesús es bajado de la cruz.



Decimocuarta estación: Jesús es depositado en el sepulcro.